

presenta a María Magdalena como discípula de Jesús, enviando un mensaje de igualdad y de justicia vinculado a un compromiso mayor de la autora con el cristianismo. Quance pone esta obra en relación con *La casa de enfrente*, también de Champourcin, en el marco narrativo y en el tema del amor, y señala que la escritora, en su autorrepresentación a través del texto, se sitúa en igualdad intelectual con un lector idealizado masculino. Es una aportación importante, según señala la investigadora, para la teología feminista.

Para concluir el volumen, Francisca Montiel Rayo analiza, en “Testimonio, compromiso y autobiografía en *Presencias. Evocaciones*, libro inédito de Margarita Nelken”, la colección de ensayos de Nelken, con cierto carácter íntimo y testimonial, sobre figuras importantes y diversas de la vida cultural europea y americana. La obra se enmarca por Montiel Rayo en las circunstancias históricas de la autora y su propia biografía, afectada por la muerte de su hijo y el cese de sus publicaciones en el diario *El Nacional*, lo cual facilita su comprensión y su relación con las personalidades retratadas.

El volumen coordinado por Eugenia Helena Houvenaghel consigue su objetivo con creces. Las escritoras estudiadas se valoran por su calidad literaria, más allá del exilio y de la ideo-

logía política, y no meramente por su condición de mujeres. El análisis se realiza desde distintos ámbitos y perspectivas, lo cual resalta la necesidad de llenar vacíos literarios y académicos. En esta tarea, el presente volumen es una notable aportación. A partir de la construcción de la identidad femenina surgida del choque entre patrias, la idea de feminidad y el autorretrato literario, pueden examinarse cuestiones históricas, políticas, culturales y literarias que contribuyen a la consolidación de la igualdad.

Pilar S. López Fernández
Universidad de Navarra
plopez.28@alumni.unav.es

London, John, ed.

100 Years of Futurism. Bristol: Intellect, 2017. 288 pp. (ISBN: 978-1-78320-842-5)

100 Years of Futurism parte de dos tópicos fundamentales. El primero, que el futurismo –el primer movimiento de vanguardia que se presentó como tal y estableció el lenguaje y la retórica vanguardistas del manifiesto y la performance– no logró dominar el arte del siglo XX como pretendía en su inicio. El segundo, que en el momento en que el fenómeno comandado por Marinetti pretendió expandirse por Europa recibió un varapalo múl-

tiple de manos precisamente de los artistas que en principio le eran más afines, cosa que contribuyó a la escasa fortuna del movimiento. John London, entre el propósito revisionista y la vindicación, no niega del todo ninguno de estos tópicos, firmemente asentados en las lecturas que el futurismo ha tenido en el último siglo. De hecho constituyen las dos premisas mayores de su planteamiento, solo que –contra el conformismo habitual– London pretende que nos asomemos más allá del tópico si pretendemos hacer justicia a este fenómeno artístico y literario.

Sobre el primero de estos tópicos cabe decir que, en efecto, y con la posible excepción de Severini, ninguno de los artistas del futurismo italiano alcanzó una altura que pudiese rivalizar con los Picasso, Matisse, etc., o con los pintores de Der Blaue Reiter, y que tampoco alcanzaron la radicalidad teórica ni la ambición programática de los artistas del constructivismo ruso u holandés. Y, fuera de una tibia acogida en la Bauhaus de Gropius, no es ya que al irrumpir en París un anacrónico Mistral calificase al futurismo como “vandalismo”, es que Delaunay y Apollinaire reconocían en los Boccioni, Carrà y Severini una deuda con Rouault, Renoir, Signac... El futurismo italiano, en suma, era a sus ojos una versión empobrecida de su propio Esprit Nouveau. Algo parecido

sucedía en Inglaterra: las páginas de *Blast*, la revista de Wyndham Lewis, insistían en contemplar con mal disimulada condescendencia el maquinismo pueril de Marinetti y los suyos, dado que en el país de la revolución industrial la máquina llevaba más de un siglo configurando el paisaje habitual, hasta constituir una segunda naturaleza. En cuanto a la acogida en Rusia, cabe decir que había dado lugar al nacimiento de una corriente ecléctica y confusa: el cubofuturismo plástico que cultivaron pintores que más tarde desembocarían en el suprematismo, como Malevitch, o poetas que se aventurarían en extrañas investigaciones sobre el lenguaje, como Klebnikhov, o en labores de propaganda, como Maiakovski; la acogida, sin embargo, inevitablemente venía condicionada por la denuncia de Jakobson de que en realidad los artistas futuristas no aportaban nada que no estuviera en el cubismo (y, a partir de 1917, por la deriva fascista de los italianos).

En definitiva, los viajes de Marinetti por todo el Continente no habían servido más que como revulsivo, dentro de un espíritu de antagonismo que quizá subyace a la propia naturaleza de la vanguardia (y al origen bélico de su nombre). Y, por otro lado, la estrategia más inclusiva de Marinetti en algunos momentos –los manifiestos de los años veinte en los que

incluía a dadaístas, surrealistas, creacionistas como Huidobro o modernistas como Eliot en el gran movimiento del futurismo internacional—solo había contribuido a diluir lo específicamente futurista en un magma de indefinición. La cuestión que London plantea es: ¿hasta qué punto fueron los artistas y poetas del grupo italiano responsables de este fracaso? ¿En qué medida su arrogancia y su actitud agresiva los condenó a un descarte no del todo acorde con sus logros y con la relevancia de sus propuestas? ¿Perjudicaron, más que beneficiaron, aquellas visitas a san Petersburgo, París o Londres de un Marinetti que, ataviado como un ostentoso banquero, no se molestaba en ocultar su condición burguesa? Y, por supuesto, ¿podía en la Europa de la posguerra atraer a alguien el himno al belicismo, a la violencia y la velocidad de 1909?

100 Years of Futurism, desde la lógica del centenario y la perspectiva, ofrece una respuesta múltiple. Una segunda parte, de contribuciones más breves a cargo de Gordon Ramsay, Rebecca Frecknall, Abi Weaver, Luke Alder, Lawrence Upton, Andrea Cusumano, Giuseppe Llomeo y el propio London, repasa la posteridad del futurismo y el modo en que ha podido “infectar” a otras iniciativas y movimientos a lo largo del siglo, en particular en el cine, el teatro, la danza,

la performance, la tipografía y ¡la gastronomía! Y, sin duda, ahí cuenta el argumento de London con uno de sus mayores triunfos: no solo cabe admitir que los tópicos y los prejuicios nos habrían cegado hacia gran parte de las realizaciones del futurismo (sobre todo las menos tempranas, a lo largo de las décadas de los veinte y los treinta) sino que, para ser justos, hay que contemplar el legado futurista no tanto en el estrecho círculo del grupo italiano sino en una irradiación que constituye hoy gran parte de nuestro imaginario: el cine, la televisión, el diseño e internet suponen un refrendo constante de este punto de vista. Si bien difuso, anecdótico, caprichoso o ecléctico en muchos momentos, lo queramos o no, el futurismo forma parte de nuestra sensibilidad.

La primera mitad del volumen, sobre cuestiones teóricas y críticas en torno al futurismo histórico, ofrece varias contribuciones de gran calado. En “Geographies of Futurism: Mapping the First Avant-garde”, Andreas Kramer señala que, pese a su habitual asociación con los cinetismos (dado su interés por la velocidad y el movimiento), el futurismo italiano también abordó la cuestión del espacio, y cuando lo hizo quedó sujeto a una paradójica tensión entre su impulso obviamente internacionalista y un nacionalismo italiano que terminó por entroncar con el fascismo; su retórica

de la conquista y el dominio del espacio sería la expresión estética del imperialismo, el viaje uno de sus motivos más recurrentes (como en *Asesinemos la luz de la luna*, la proclama de 1909) y sus preferencias estarían con las ciudades industriales y portuarias como Milán, Turín y Génova, y no con el pasatismo arqueológico de Roma, Florencia, Pisa o Venecia, como se expone en *Contro Venezia passatista*, el manifiesto firmado en 1910 por Marinetti, Boccioni, Carrà y Rusolo; ahora bien, al trasplantarse a Rusia ese futurismo conoció una versión etnicista y utópica, al hacerlo a Alemania adquirió un sesgo “espiritualista” en manos del pintor Döblin y del crítico Herwarth Walden, mientras que los vorticistas ingleses quisieron reconocer en las propuestas de Marinetti un espíritu “meridional” ajeno a su “claridad” y su “frialdad” norteañas; la traslación implicaba la mutación. En “Intersecting Planes: Futurism, Fascism, and Gramsci”, James Martin estudia la controvertida relación de los futuristas con el fascismo de Mussolini –y cómo, de hecho, en muchos sentidos el movimiento ideado por Marinetti había anticipado varios rasgos del fascismo, como la estetización de la vida y la actitud agresiva y heroica–, pero también cómo en un principio, durante los años anteriores a la guerra, el futurismo había interesado curio-

samente a Gramsci: a los ojos del pensador socialista, los futuristas tenían el mérito de haber advertido que nuestra época es la era de la gran industria, la ciudad proletaria y las muchedumbres, y que esa realidad exigía una nueva expresión artística (una nueva cultura, como él mismo desarrollaría en su obra tras la guerra). En “Translating Futurism: Moving Possibilities”, London parte de la condición bilingüe de un Marinetti educado en Francia y que publicó sus primeros versos en francés para analizar no solo la creación de un idioma “futurista” internacional sino las torsiones y juegos fónicos que el propio Marinetti, Palazzeschi, Goretti y otros introdujeron en sus versos, así como el letrismo que tan decisivo fue en el diseño y las artes plásticas. Finalmente, en “Twenty-First Century Women Drivers” Ricarda Vidal introduce la perspectiva de género para abordar la evolución de la relación icónica entre feminidad y automóvil, desde el anuncio que cosifica a la mujer en una imagen falócrata hasta películas que la muestran dueña de su destino, a bordo de un coche, como Thelma y Louise. Un trabajo notable, con ilustraciones a color y una completa bibliografía.

Gabriel Insausti
Universidad de Navarra
ginsausti@unav.es